

Esther González Martínez

Le travail interprétatif du chanteur d'opéra (partie 2)

Notre approche sociologique du travail du chanteur d'opéra nous conduit à distinguer, dans la posture lyrique, une identité de base et trois dimensions fondamentales, dans un entrelacs d'interactions.

Avant de spécifier les différentes dimensions de l'interprétation que le chanteur aura à travailler, il convient de remarquer qu'il doit gérer plus fondamentalement le rapport entre les caractéristiques du rôle et celles de sa propre identité. Les traits identitaires sont très divers : caractéristiques physiques, psychologiques, genre, nationalité, statut social ou professionnel, et se rapportent au chanteur en tant qu'individu, vocaliste, musicien, artiste, acteur ou professionnel. Ces caractéristiques peuvent déteindre sur l'interprétation dans un rapport de similarité : le chanteur modeste et introverti fait don de ces traits de caractère aux personnages qu'il incarne. D'autres fois, l'interprétation se construit en allant à l'encontre des attributs qui identifient le chanteur en dehors de la scène¹.

La dimension vocale d'une posture lyrique se décrit en termes de tonalité, timbre, volume, tessiture, agilité, etc. La pratique du chant demande de la part de l'artiste autant d'efforts pour satisfaire les exigences de la partition, voire pour l'embellir, que d'habileté pour contourner les difficultés qui lui sont insurmontables. Le chanteur adapte ainsi les conventions associées à la partition, pour autant qu'il en ait le choix, en fonction de ses propres possibilités ou des sonorités qu'il souhaite obtenir. La construction de la dimension vocale est un des enjeux des relations du chanteur avec ses collègues, le chef de chant, le répétiteur, le chef d'orchestre et ses assistants. Ceux-ci sont l'oreille externe qui contrôle la justesse de la voix ; ils localisent et expliquent les accrocs du chanteur et sont en mesure de proposer des « astuces » pour venir à bout des difficultés de la partition, de modifier le tempo pour l'ajuster à la respiration du chanteur, de réduire le niveau sonore de l'orchestre pour permettre à l'artiste de « passer la rampe », de lui proposer toutes sortes d'altérations et d'interprétations de la partition ou, au contraire, d'exiger qu'il chante de façon « plus démonstrative ».

L'auteur

Esther González est docteur en Sciences sociales de l'Université de Lausanne et de l'École des Hautes études en Sciences sociales (Paris). Ses domaines de recherche sont la sociologie de l'art, la sociologie de la musique, l'analyse d'interactions, et la sociologie du droit et de la déviance. Elle réalise actuellement une recherche postdoctorale, financée par une bourse du FNRS, au Département de sociologie de l'Université de Boston (USA).

« J'appris mes rôles note après note avec Renato Pastorino qui m'a fait comprendre le vrai sens du style. Il m'expliqua que même si les notes, et même les indications comme « avec passion », sont identiques dans toutes les partitions, la passion de Norma, par exemple, est différente de la passion de Santuzza ou de la Gioconda »². L'interprétation se construit également sur une dimension musicale. En effet, les compétences

le chanteur d'opéra. Bien au contraire, il est demandé à ce dernier de construire une image physique et psychologique du personnage que toute sa présence scénique doit s'évertuer à transmettre au public.

Nous découvrons un subtil jeu d'interrelations entre les dimensions de la posture – le côté vocal dépend de la vision dramatique du rôle autant qu'il est subordonné à la dimension musicale –



Outre sa qualité de vocaliste et de musicien, le chanteur lyrique doit posséder également celle d'acteur.

vocales d'un chanteur diffèrent de sa connaissance des conventions de l'interprétation propres à un compositeur, à un genre ou à un courant musical donnés, ainsi que de son adresse à reproduire les sonorités appropriées. La musicalité du chanteur équivaut à la faculté de lire au-delà des notes, et de puiser dans l'histoire du chant, dans la tradition ou dans son propre « instinct musical », des indications sur la ligne mélodique, la ponctuation du phrasé ou l'ampleur du son qui convient à l'interprétation de tel ou tel rôle. Là encore, l'étude des sources écrites et des enregistrements sonores s'accompagne du travail avec les répétiteurs, les chefs d'orchestres, les *coaches*, les musicologues et/ou les anciens chanteurs réputés pour leur connaissance du rôle ou du répertoire en question.

La confluence des compétences et du rôle a enfin une dimension dramatique. Outre sa qualité de vocaliste et de musicien, le chanteur lyrique possède également celle d'acteur. La montée en puissance des metteurs en scène dans les dernières décennies s'est traduite par une exigence dramatique accrue à l'égard des chanteurs. Les représentations actuelles accueillent difficilement, à moins qu'il ne s'agisse d'un virtuose réputé, une vedette au jeu statique, impressionnante par la taille et tout imbuée de sa virtuosité vocale, comme on se représente communément

ainsi qu'entre ces dimensions et les traits identitaires. L'interprétation demande une recherche de la part des acteurs pour équilibrer les différentes composantes, les accorder, compenser la faiblesse des unes en donnant plus d'importance aux autres, etc. Les membres de la production n'hésitent pas à faire jouer l'indétermination de la partition et du livret, voire à forcer l'une et l'autre en vue d'harmoniser leurs contributions.

Le travail d'ajustement devient particulièrement visible lorsque la voix du chanteur diffère substantiellement de celle pressentie habituellement pour le rôle en question. Prenons par exemple le cas d'une soprano lyrique à qui le chef d'orchestre propose d'incarner Salomé – rôle très dramatique, chanté normalement par des grandes voix à même de faire ressortir le caractère violent de celle qui commande l'exécution du Baptiste. Le chef d'orchestre connu pour ces interprétations « immaculées » et « cristallines » promet à l'artiste de diriger l'orchestre de Strauss tel un ensemble de musique de chambre. Le metteur en scène « voit » dans Salomé une adolescente obstinée en quête d'un idéal de pureté, frustrée et anéantie par le refus que lui oppose le prophète. Cette vision entre en résonance avec certains traits de la personnalité de l'artiste. Dans la scène finale, aucune trace de déchaînement luxurieux, mais la présentation d'un désespoir contenu.

Grâce à cette interprétation du rôle, le son orchestral et vocal peut se révéler tel que le souhaitait le chef et qu'il convenait au chanteur : allégé, raffiné et délicat. Ces subtils modifications et ajustements font plus qu'assurer l'interpréta-



Les interprétations de José Van Dam constituent d'excellents exemples de construction de la correspondance identité-rôles.

tion – éventuellement la cohérence, de ses différentes composantes –, ils sont à la base de l'individualisation des prestations autant que des identités artistiques.

Tensions lyriques

La production lyrique est un cours d'action collectif qui mène à la construction d'une forme musicale originale, à partir de certains éléments hérités du passé. Incarner un rôle d'opéra revient à proposer une lecture de l'œuvre et de ses réceptions, à se situer par rapport à la tradition, aux interprétations antérieures, mais également par rapport à des éléments concernant directement le chanteur, tels que sa trajectoire musicale ou professionnelle. « Je respecte trop Bellini et les grandes interprètes du rôle, qui m'ont précédée. Bien entendu, je ne ferai jamais une Norma comme celle de Callas. Je suis une chanteuse différente et une personne différente. Mais sa Norma était une Norma dont il fallait tenir compte »³. Chaque nouvelle interprétation incarne le conflit entre restituer, perpétuer, reproduire les formes instituées, et parvenir à les dépasser pour produire du nouveau et préserver la singularité de la situation.

L'antagonisme reproduction-innovation est d'une grande complexité en ceci que les acteurs doivent gérer leur rapport simultanément à plusieurs entités parfois contradictoires et à la nature composite de surcroît : les indications du compositeur (notamment la partition), la tradition musicale et interprétative, l'identité propre à l'artiste... Se situer ou non dans la continuité de tel interprète, continuer à défendre ou non la vision du rôle qu'on a pu adopter autrefois, prendre ou non des libertés par rapport à la tradition musicale sont des éléments à régler lors de

l'interprétation. Lorsque des rapports d'opposition lient les entités – par exemple une norme interprétative contraire à la notation musicale –, la possibilité s'ouvre pour le chanteur de revendiquer l'authenticité de sa démarche – limitée en fait à un seul plan –, tout en s'éloignant d'une attitude pleinement respectueuse.

L'antinomie réserve-abandon se retrouve dans de nombreuses descriptions des activités artistiques, lesquelles s'assimileraient à l'engagement, au don de soi ou au risque, et s'opposeraient à une attitude de contrôle, de retrait ou de calcul. En passant des idéaux à la réalité des pratiques lyriques, on constate que les chanteurs ont à formuler en toutes circonstances à la fois leur façon de s'engager dans la production et leur degré d'engagement. La question de la mesure de l'engagement vocal se pose de façon particulièrement pertinente : « C'est quoi le faire (chanter) d'une manière intelligente ? – De respecter sa voix. C'est-à-dire de pas vouloir forcément avoir... grossir sa voix ou avoir plus de volume, mais de savoir faire des pianos, pour donner l'impression qu'on peut faire un crescendo ou des choses comme ça. Oui, respecter ses possibilités et donner l'illusion qu'on a une grande voix »⁴.

Un mauvais usage de la voix, notamment l'inadéquation entre les compétences du chanteur et les exigences du rôle exigerait pour l'artiste de forcer son instrument, ce qui pourrait entraîner des altérations vocales graves, voire irréversibles. La tension résultant de ces deux contraintes – préserver la voix et donner de la voix – habite l'interprétation et est gérée lors de la production. L'engagement est une matière permanente de conflit entre le chanteur et ses partenaires, le chef d'orchestre, le metteur en scène ou le public, lorsque ces acteurs peinent à adapter réciproquement leurs exigences.

La représentation suppose la collaboration d'un nombre important de personnes, aux intérêts souvent contradictoires, entretenant de forts liens de dépendance réciproque. Leur association est parcourue par une tension dont les pôles opposés sont la dissociation et la cohésion. La cohésion naît lorsque les participants, par de subtils réglages interindividuels, ajustent leur performance à celle de leurs collègues, et jouent en tenant compte de l'interaction de leur rôle avec le reste de la production. Le maintien de la cohé-

Zusammenfassung Seite 30

sion demande aux participants de s'en tenir au comportement convenu au préalable, de se faire confiance et de se rendre mutuellement visible le sens de leurs actions.

La représentation apparaît comme un assemblage d'individualités et de dimensions qui risquent de s'éloigner les unes des autres. Ce caractère « détachable » des prestations permet d'envisager facilement une production organisée en fonction d'un seul protagoniste, ou une posture favorisant un seul aspect de l'œuvre. L'attitude de la diva où l'on ne trouve point de sentiment « collégial » correspond au premier type de disso-

ciation. Dans le contexte de la production, se désolidariser veut dire aussi privilégier une seule dimension de la posture au détriment de l'opéra comme hybridation de formes expressives diverses – théâtre, chant, musique, danse. Parce que la posture exprime les interactions du chef d'orchestre, du metteur en scène ou des musiciens, lorsque le chanteur – par exemple le vocaliste virtuose – délaisse une dimension – par exemple les indications du metteur en scène –, il se dissocie d'une partie de ses collègues.

En conclusion

Au cours de cet article, nous avons été amenée à évoquer la construction des compétences lyriques, l'indétermination des rôles et leur déter-



Chaque nouvelle interprétation se doit de perpétuer les formes instituées, et si possible de parvenir à les dépasser.

mination lors de la production, les dimensions de l'interprétation et les tensions qui la façonnent, les interactions entre le chanteur et ses partenaires. Nous avons articulé ces éléments autour d'une problématique centrale : le travail interprétatif lyrique comme ajustement dynamique et détermination réciproque, dans un contexte de production, des compétences et du rôle. Définir cette problématique, la développer, la mettre en relation avec le plus grand nombre de pratiques ou l'appliquer à une situation interprétative particulière sont des contributions possibles du sociologue à une meilleure compréhension du travail lyrique.

Notes

¹ Les interprétations de José Van Dam constituent d'excellents exemples de construction de la correspondance identité-rôles ; voir Friche, M. (1988). José Van Dam, Paris, Buchet/Chastel.

² Ghena Dimitrova dans Matheopoulos, H. (1992). *Divas: great sopranos and mezzos discuss their art*, Boston, Northeastern University Press, p. 78.

³ June Anderson dans Matheopoulos (1992, p. 30-31).

⁴ Soprano, corpus entretiens.